

Piet Mondrian

Die allgemeine Schönheit

Piet Mondrian ist für seine streng auf farbige Linien reduzierten Bilder berühmt. Die Ausstellung «Mondrian Evolution» zeichnet seinen Weg vom Landschaftsmaler zum Erfinder der neoplastischen Kunst nach.

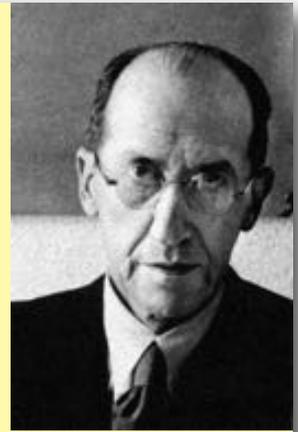
Wer ein anschauliches Beispiel für die Entwicklung Piet Mondrians (1872-1944) vom traditionellen holländischen Landschaftsmaler zum radikalen, jeden Bezug zur natürlichen Umwelt wegreduzierenden Konstruktivisten sucht, folgt dem Vorschlag von Ulf Küster, dem Kurator der Ausstellung «Mondrian Evolution» und betrachtet das kleinformatige, 1893-1896 entstandene Bild «Frau mit Spindel», das in der Fondation Beyeler neben der etwas grösseren, 1934 entstandenen – «Komposition mit Schwarz und Weiss, mit Doppellinien» hängt.

Folgt man Küster, fühlte sich bereits der junge Maler von rechten Winkeln magisch angezogen. Die Kacheln im Hintergrund, der Stuhl, auf dem die Frau sitzt, sie selbst und auch das Tischgestell weisen so viele rechte Winkel auf,



«Frau mit Spindel» (1893-1896): Viele rechte Winkel

Wie sich der niederländische Künstler Piet Mondrian (1872-1944) vom traditionellen Landschaftsmaler zum Avantgardisten entwickelte, ist vom 5. Juni bis zum 9. Oktober 2022 in der Fondation Beyeler in Riehen zu sehen. Unter dem Titel «Mondrian Evolution»



demonstriert Kurator Ulf Küster anhand von 85 Werken sehr anschaulich den Weg von der Figuration zur Abstraktion. In neun Räumen sind die Werke in zumeist chronologischer Abfolge so gehängt, dass der Wandel nachvollzogen werden kann. Zwei Dinge sind in der sehr grosszügig gestalteten Schau auffällig: Zu Beginn seiner Malerkarriere bevorzugte Mondrian ausgesprochen kleine Formate. Die grossen Bilder entstanden erst in der Phase, als sich der Maler auf der Suche nach seinem eigenen Stil zunächst Inspiration bei Van Gogh, dann bei Picasso suchte. Und: Erst um 1910 begann Mondrian seine Naturansichten radikal zu reduzieren. Von dieser Bindung der Malerei an die Natur ist bei der Hinwendung zur radikalen Abstraktion in der zweiten Hälfte von Mondrians Künstlerkarriere nichts mehr zu erkennen. Immerhin blieb er auch beim Malen und Zeichnen dieser für ihn bis heute charakteristischen Werke der Handarbeit treu. Die konservatorischen Untersuchungen an seinen Werken in der Sammlung der Fondation Beyeler ergab, dass sich Mondrian beim Malen keiner technischen Hilfen bediente: Die Bilder wurden nicht mit dem Lineal konstruiert, sondern freikomponiert. Und nur selten gab es Kohle-Vorzeichnungen. Sie entstanden freihändig und sehr langsam in mehreren Etappen. Der Künstler korrigierte und übermalte seine Werke bis er überzeugt war, die ideale Balance zwischen Linien und Farben gefunden zu haben.

Zur Ausstellung erschien (in einer deutschen und einer englischen Ausgabe) ein sehr schön von der holländischen Grafikerin Irma Boom gestalteter Katalog mit kenntnisreichen Essays und einem ausführlichen illustrierten biografischen Kapitel. Ulf Küster (Hrsg): Mondrian Evolution. Berlin 2022 (Hatje Cantz Verlag), 264 Seiten, CHF 58.00/€ 54.00.

dass angenommen werden darf, Mondrian habe das Bild auf ein vorgezeichnetes rechtwinkliges Raster gemalt. Wenn man sich vorstellt, das Gemälde auf seine vertikalen und horizontalen Rasterlinien zu reduzieren, wäre der Weg zur «Komposition mit Schwarz und Weiss, mit Doppellinien» nicht weit.

Es ist die Intention der Ausstellung, Mondrians Weg von der traditionellen Malerei bis zur Erfindung des – von ihm so genannten – neoplastischen Stils nachzuzeichnen. Auf diesem Weg liess sich Mondrian von mehreren zeitgenössischen Kunstrichtungen inspirieren. Die wilde Farbigkeit des expressionistischen Stils faszinierte ihn ebenso wie die waghalsigen Konstruktionen des Kubismus.

Mondrian war allerdings kein genialischer Künstler, dem die Erfindungen «aus dem Bauch heraus» zufielen. Vielmehr war er ein intellektueller Tüftler, der seine Innovationen aufgrund intensiver Lektüre erarbeitete. So malte er 1907 «Rote Wolke» und ein Jahr später die «Mühle bei Sonnenschein». Beide Bilder, wie auch «Bosch» (Wald) erregten bei ihrer Präsentation im Januar 1909 im Amsterdamer Stedelijk-Museum grosses Aufsehen.

Seine neue, von van Gogh und dem heute weniger berühmten Symbolisten Jan Toroop inspirierte Malweise, liess die Kritiker an seiner geistigen Gesundheit zweifeln. In Wirklichkeit basierten die genannten Bilder auf Beobachtungen Goethes, der in seiner Farbenlehre¹ beschrieb, wie natürliche Farben im Licht der untergehenden Sonne wahrgenommen werden. Rot steht zu Violett und Orange zu Blaugrün in Opposition.



«Die rote Wolke» (1907): Goethes Farbenlehre

Goethe hatte festgestellt, dass Farben, die er längere Zeit vor einer weissen Fläche betrachtete und dann entfernte, die auf dem Farbkreis gegenüber liegende Farbe «forderten». das helle Orange von Mondrians Momentaufnahme der Wolke «forderte» also das sie umgebende Blaugrün. Ähnliches zeigte sich im doppelt so grossen «Wald», den Mondrian im Gegenlicht abbildete. Im gelben und orangen Licht der Sonne scheinen die Bäume in blaues, violettes und rotes Licht getaucht.

Von 1911 bis 1914 lebte Piet Mondrian in Paris, wo er mit dem Kubismus Picassos und Braque Bekanntschaft machte. Gehört das ikonische Werk «Abend. Der rote Baum», 1908 bis 1910 entstanden, noch ganz zur Serie der Dämmerungsbilder, enthält «Baum» von 1912 durch die feinen roten Linien nur noch Erinnerungsfetzen. Umso klarer treten die kubistischen Elemente hervor, die im «Blühenden Apfelbaum» und anderen Gemälden der ersten Pariser Zeit gänzlich domi-



«Der rote Baum» (1908-1910), Baum (1912), Blühender Apfelbaum» (1912): Auflösung in Linien-Geflechtem

¹ J.W. Goethe: Zur Farbenlehre Didaktischer Teil, Erste Abteilung, V. Farbige Bilder, S. 29ff. (München 1963, dtv, Band 40 der Gesamtausgabe)

nieren und sich schliesslich ganz in Linien-
geflechte auflösen.

Dass Piet Mondrian seit 1909 Mitglied der aus spiritistischen Zirkeln hervorgegangenen «Theosophischen Gesellschaft» war, beeinflusste seine künstlerische Arbeit stark. 1875 mit Gleichgesinnten von den ursprünglich als Gespensterforscherin tätigen russlanddeutschen Okkultistin Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) in New York gegründet, fand die Theosophie bald weltweit zahlreiche Anhängerinnen und Anhänger. Von Anfang an erschütterten Richtungskämpfe und Spaltungen die Organisation. Der Faszination der exotischen Geheimlehre, welche – so der Untertitel von Blavatskys Hauptwerk – «Die Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Philosophie» versprach, tat das keinen Abbruch. Zahlreiche Geistesgrößen – neben Mondrian die Maler James Ensor, Wassily Kandinsky und Jackson Pollock, die Dichter und Schriftsteller William Butler Yeats, Franz Kafka und James Joyce aber angeblich auch Mahatma Gandhi und Albert Einstein – waren von der obskuren Lehre begeistert oder hingen ihr sogar an.

Angeblich habe sich Mondrian 1908 in Amsterdam von Vorträgen Rudolf Steiners, des damaligen Generalsekretärs der Theosophischen Gesellschaft Deutschlands, beeindruckt gezeigt, berichtet Kurator Ulf Küster in seinem Katalogbeitrag.² Nicht auszuschliessen ist, dass der Künstler den verehrten Meister Steiner im September oder Anfang Oktober 1908 in Domberg persönlich begegnete. Dort entstand wahrscheinlich auch ein Porträt der Gründermutter H. P. Blavatsky.

Dies berichteten 1994 die Mondrian-Experten Joop Joosten und Angelica Zander Rudentis im Katalog der grossen Mondrian-Retrospektive im «Gemeentemuseum Den Haag» (heute «Kunstmuseum Den Haag»). Schriftliche Zeugnisse aus der Zeit sind nicht erhalten. Überliefert ist hingegen ein Brief Mondrians an Rudolf Steiner, in dem er 1921 seine Arbeit als «die wahre Kunst für alle Theosophen und Anthroposophen» bezeichnete und ihm die Lektüre seiner programmatischen Schrift «Le



«Evolution» (1911): Theosophie in menschlicher Gestalt

Néo-Plasticisme» zur Lektüre empfahl. Ob Steiner der Fanpost Beachtung schenkte, ist nicht bekannt.

Am eindrücklichsten dokumentiert das 1911 entstandene Triptychon «Evolution» die Begeisterung für die Theosophie. Das Werk, wie ein dreiteiliges Altarbild gestaltet, war von Anfang an umstritten. Mondrian selbst sei unsicher gewesen, ob es ihm gelungen sei, die «Gottesweisheit», den pantheistischen Kern der Theosophie, in menschlicher Gestalt darzustellen, berichtet Hans Janssen in seiner Mondrian-Biografie.

Denn in der Ausstellung des «Moderne Kunstkring» im Stedelijk Museum hing das dreifaltige Werk im Herbst 1911 neben Gemälden von Cézanne, Braque und Picasso. Mondrian, schreibt Ulf Küster, «erkannte, dass die Darstellung des Absoluten, des eigentlich Unsagbaren ... weniger einer figurativen Verbildlichung ... als durch eine auf das Essenzielle konzentrierende Abstraktion zu erreichen sei...» Die Erkenntnis hatte ihn wohl schon im Mai in Paris getroffen, als er im «Salon des Indépendants» ausstellte und sah, wie viel weiter sich Braque und Picasso vorgewagt hatten.

Die Arbeiten aus seinen Pariser Jahren zeigen eindrücklich, wie Mondrian versuchte, den Vorsprung der Kubisten aufzuholen. Im Rückblick auf diese Phase seiner künstlerischen Entwicklung definierte er Abstraktion im Januar 1914 in einem programmatischen Brief

² Im offiziellen Verzeichnis von Rudolf Steiners Vorträgen sind 1908 keine Auftritte in Amsterdam nachgewiesen.



«Composition No. II» (1913), «Bauernhof bei Duivendrecht» (um 1916): Der Wahrheit so nah wie möglich kommen

an seinen Förderer Hendricus Petrus Bemmer als «Annäherung an absolute Wahrheit und Schönheit». Es gehe darum «auf einer planen Fläche Linien und Farbkombinationen» zu konstruieren, um «die allgemeine Schönheit so bewusst wie möglich darzustellen». Und weiter: «...ich will der Wahrheit so nah wie möglich kommen und dazu alles abstrahieren bis ich ans Fundament (immer noch ein äusseres Fundament) der Dinge gelange.»

Der Erste Weltkrieg unterbrach Mondrians Bemühen. Zurück in der Heimat, kehrte er wohl aus wirtschaftlichen Gründen zur Landschaftsmalerei und zu Auftragsarbeiten zurück. Eine Serie «Bauernhof bei Duivendrecht» in unterschiedlichen Beleuchtungen belegt, dass er beim Malen des Astwerks der Bäume an frühere Arbeiten anknüpfte.

Nach dem Krieg entstanden zunächst gleichzeitig gegenständliche und abstrakte Gemälde, bevor sich Mondrian der reinen Abstraktion zuwandte, die er «Nieuwe beelding» (auf französisch «Néo-plasticisme») taufte. Der Begriff «Neue Gestaltung» wäre wohl angemessener gewesen.

Schon 1916 stand er unter dem starken Einfluss des Mathematikers und Theosophen H. J. Schoenemakers (1875-1944). Dessen populärphilosophische Schriften «Het geloof van den nieuwen mensch» («Der Glaube an den neuen Menschen») und «Het nieuwe werel-

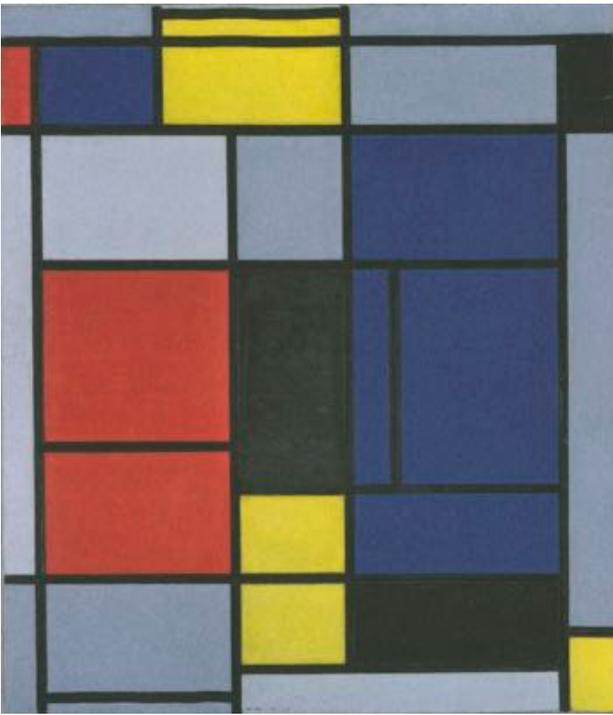
beeld» («Das neue Weltbild») wirkten 1917 prägend auf die Entstehung der Künstlergruppe «De Stijl». «Stijl», definierte Schoenemakers, als «das Allgemeine trotz des Besonderen». «De Stijl» sollte Kunst, Architektur und Design auf eine geometrisch-abstrakte Formensprache festlegen, wie sie auch das Bauhaus in Weimar (und später in Dessau) entwickelte.³ Der Kubismus und die Schriften Wassily Kandinskys beeinflussten das Vorhaben ebenfalls stark.

Mondrians Konstruktionen folgten zunächst genau den Vorgaben von «De Stijl» – zunächst in einer stark reduzierten Farbigkeit



«Rasterkomposition 7» (1919): Reduzierte Farbigkeit

³ Von den zehn Unterzeichnern des Gründungsmanifests verliessen acht bis 1922 die Gruppe, dafür kamen neue hinzu, darunter, im Jahr 1918, der Architekt und Designer Gerrit Rietveld.



«Tableau No I» (1920ff.): Erstes neoplastisches Bild («Komposition mit grauen Linien», 1918, oder «Komposition in hellen Farben mit grauen Konturen», 1919). 1920 schuf er mit dem «Tableau No. I mit Rot, Blau, Gelb, Schwarz und Grau» das erste neoplastische Gemälde.

Auf eine bisher wenig beachtete Eigenheit von Mondrians konstruktivistischer Malerei, die Manchen trotz ihrer attraktiven Farbigkeit kühl kalkuliert erscheint, weist der Umstand hin, dass er viele seiner Bilder als «Komposition» betitelte. Der musikalische Begriff, belegt die Kunsthistorikerin Caro Verbeek in ihrem originellen Katalogbeitrag «Blick auf den Beat von Piet», ist kein Zufall. Mondrian war ein leidenschaftlicher Musikhörer, der eine grosse Schallplattensammlung hatte, und er war ein ebenso leidenschaftlicher Tänzer, der regelmässig Unterricht nahm. Mit seinen Bildern, schreibt Verbeek, habe der Künstler «unhörbare Rhythmen» erzeugt. Und dies schon in einer frühen Phase seiner künstlerischen Entwicklung.

Am Beispiel der «Bleicherei am Gein», um 1900 bis 1902 entstanden, dokumentiert Caro Verbeek, dass es Mondrian nicht um die Szenerie an sich ging, vielmehr bot ihm das Motiv «Anlass, Linie, Farbe, Flächenverteilung und insbesondere den Bildrhythmus zu erkunden». Sofort erkennbar sei die Repetition

in der Reihe der Baumstämme vor dem Hintergrund der aufgehängten gebleichten Bettlaken. Der Rhythmus der im Wasser gespiegelten Baumstämme in der Vertikalen werde ergänzt durch einen in der Horizontalen, der «durch Farbe und durch Kontrast» zustande komme. «Wenn wir den Blick von unten nach oben schweifen lassen», schreibt Caro Verbeek, «lässt sich eine Abfolge von Streifen in abwechselnd dunkleren und helleren Farbtönen ausmachen.» Auch andere Naturbilder, zum Beispiel die «Weidenbäume mit Sonne» (1902/1907) könnten in dieser Weise als rhythmisierte Malerei interpretiert werden.

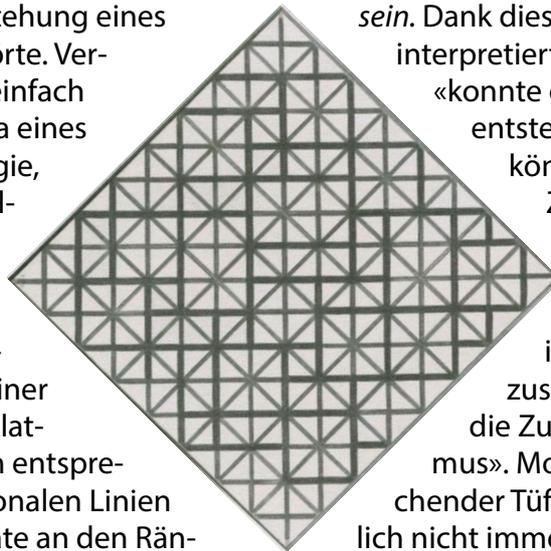
Ganz offensichtlich wurde Mondrians Affinität zum Rhythmus in den neoplastischen Kompositionen. Seine Faszination für Ragtime und Jazz formulierte er 1927 in einem Aufsatz für die Avantgarde-Zeitschrift «i10» unter dem Titel «De Jazz en de Neo-Plastiek». «Gänzlich fremdartig inmitten der uns umgebenden Melodien und Formen wirken Jazz und Neoplastik wie Ausdrucksformen eines neuen Lebens», schrieb Mondrian. Und fuhr fort: «Gleichzeitig mit anderen Bewegungen erscheinen sie in allerlei Gebieten, die mit individueller Form und subjektiver Emotion zu brechen suchen: nicht mehr als «Schönheit», sondern als «Leben», einzig und allein verwirklicht im Rhythmus, der eine nicht abgeschlossene Einheit bildet.»

Caro Verbeek berichtet, sie habe bei Museumsführungen mit Übungen versucht, ihr Publikum den Rhythmus in Mondrians Bildern erleben zu lassen, indem sie der Besuchergruppe zuerst Musik vorspielte, wie sie



«Bleicherei am Gein»: Rhythmisierte Malerei

Mondrian zur Zeit der Entstehung eines bestimmten Kunstwerks hörte. Verbeek: «Dann klatschen wir einfach zum Takt dieser Musik, etwa eines Ragtime oder Boogie-Woogie, der ein Standard-Vierteltakt ist. Anschliessend richten wir unseren Blick auf das Bild, zum Beispiel auf «Komposition mit grauen Linien» (nebenan). Bei einer der einfachsten Übungen klatschen wir dann gemeinsam entsprechend der Anzahl der diagonalen Linien oder der gekippten Quadrate an den Rändern des Bildes oder nach Massgabe eines anderen Elements, auf das das Publikum auf meine Bitte hin seine Aufmerksamkeit richtet. Dies bewirkt eine Art von «abtastendem Blick» und eine höheres Mass an engagierter Beteiligung.»⁴



sein. Dank dieser Befreiung von der Form», interpretiert Caro Verbeek den Künstler, «konnte ein wirklich freier Rhythmus entstehen. Dieser freie Rhythmus könne den Menschen in die Zukunft führen.»

So interessant Verbeeks Ansatz ist, dem Rhythmus in Mondrians Werken nachzuspüren, so dubios erscheint die Zuflucht zum «freien Rhythmus». Mondrian, der stets ein suchender Tüftler war, sollte wahrscheinlich nicht immer wörtlich genommen werden. 1920 beschrieb er zum Beispiel seinem Mitstreiter Theo van Doesburg die Arbeit an der «Komposition A»: «Ich habe gerade diese grossformatige Arbeit hingekriegt. ... Ich habe dieses blaue Quadrat auf der rechten Seite gemalt und das gelbe auf der linken in ein weisses verwandelt; ich habe das Grau, Schwarz und Weiss übermalt; ich wünschte, du hättest es so sehen können.» Das fertige Bild zeigt, dass der beschriebene Zustand auch nur eine Vorstufe war.

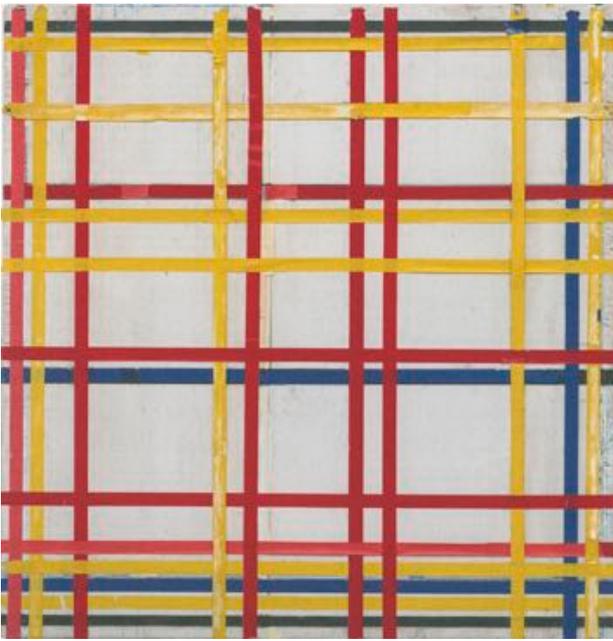
Die Autorin legt Wert auf die Feststellung, dass Mondrian in seinem ganzen neoplastischen Œuvre auf jede «scheinbare Regelmässigkeit» verzichtete. «Es gibt keine Raster mehr und keine Wiederholungen von Formen und Farben. Wer ein Muster sucht, strengt sich umsonst an. Mondrian, stellte der Kunsthistoriker Elichi Tosaki fest, empfand den von Wiederholungen, und Symmetrien erzeugten regelmässigen Rhythmus als zu individualistisch. «Die Wiederholung erzeugt Spaltung, nicht Einheit», interpretiert Caro Verbeek. «Das Universelle liess sich nur vermitteln, indem auf Wiederholung verzichtet und hingegen das Unregelmässige hervorgehoben wird.»

Den scheinbaren Widerspruch, dass kein Rhythmus ohne sich wiederholende Takte auskommt, löst Verbeek auf, indem sie betont, Mondrian wollte – zum Beispiel in der «Komposition mit Rot, Schwarz, Gelb, Blau und Grau» – «die Rechtecke, Farben und schwarzen Linien nicht als Formen an sich, sondern lediglich als Proportionen betrachtet» sehen. «Diese sorgen dafür, dass die Linien und Flächen *wirken*, anstatt lediglich zu

1997 schrieb die als Op-Art-Künstlerin bekannte Bridget Riley (*1931) in einem Katalogbeitrag zu einer Retrospektive in der Londoner Tate Gallery, der in der Publikation zur aktuellen Ausstellung nachgedruckt ist: «Auf diese Weise wird eine «gleichgewichtige Beziehung» erreicht, die – mit seinen Worten – «am reinsten das Universale, die Harmonie, die Einheit ausdrückt, die dem Geist genehm sind.» So sehr war ihm daran gelegen die individuellen Charakteristiken innerhalb dieser Einheit zu bewahren, dass er sich ziemlich lange über das grosse Rot auf der unteren linken Seite des Gemäldes Sorgen machte: «Ich bin mir nicht völlig sicher, dass es so total homogen sein sollte. In der Theorie sollte es das, doch in der Praxis...?» Schliesslich beschloss er, es so zu belassen.»

Riley schliesst daraus, dass Mondrians Werk im Kern durch «diese abstrakte Weise, Ordnung zu schaffen» geprägt ist: «Seine Gemäl-

⁴ Verbeek, C.: Ein Blick auf den Beat von Piet. Mondrians unhörbare Rhythmen. In: Katalog zur Ausstellung Mondrian Evolution. S.178ff.



«New York City I» (1941): Versuche mit Papierstreifen

de sind weder symbolisch noch transzendent, sondern über die Wahrnehmung zugänglich und in dem Sinne gestalterisch, dass er eine Struktur von Beziehungen aufbaut, die uns, die Betrachter, in ein analoges «Gleichgewicht» stellt. Wir sind eingeladen, an einem visuellen Wechselspiel zwischen Gewichten, Kräften und Spannungen teilzunehmen, die durch eine Balance zusammengehalten werden, die weder symmetrisch noch systematisch ist.»

Die Kunsthistorikerin Susanne Meyer-Büser führt diesen Gedanken in ihrem Beitrag zum Katalog anhand der vier New-York-City-Bilder weiter, die Mondrian nach seiner Emigration in die USA unter dem Eindruck der scheinbaren grenzenlosen Liberalität der Metropole malte. Für sie zeigt dieser Bild-Zyklus, wie sehr seine Kunst in einem experimentellen, fortlaufenden Prozess zustande kam. Die zahlreichen Reissnagel-Löcher an den Rändern zeugen von immer neuen Versuchsanordnungen mit Papierstreifen. Bislang seien Kunstsachverständige davon ausgegangen, dass Mondrian seine Bilder nach einem oft langwierigen Arbeitsprozess als fertige Kunstwerke vollendete.

Meyer-Büser hegt Zweifel, ob diese Sichtweise berechtigt ist. «Was ist», fragt sie, «wenn es nie eine Endfassung von «New York City 1», «New York City 2» und «New York City 3» geben

sollte? Wenn das abgeschlossene Kunstwerk überhaupt nicht mehr das Ziel von Mondrian war, sondern an dessen Stelle idealerweise eine offene Form trat?» Die Autorin weist darauf hin, dass Mondrian 1927 in seinem Aufsatz «De Jazz en de Neo-Plastiek» über den «reifen Menschen» nachdachte, der «in der Intuition leben» werde. «In der Einheit von vertieftem Gefühl und Vernunft ist alles «Denken und Fühlen-in-der-Form» abgeschafft. ... Leider gilt es immer noch zu philosophieren, immer noch Kunst zu erschaffen ... gedacht und gefühlt in Form. Jazz und Neo-Plastizismus schaffen bereits ein Umfeld, in dem Kunst und Philosophie in einem Rhythmus aufgehen, der keine Form annimmt und daher «offen» ist.»

Kein Zweifel: Piet Mondrian, der 1944 im Alter von 71 Jahren in New York an einer Lungenentzündung starb, ist mit seinem Werk, das nach wie vor zu Diskussionen anregt, das Kunststück gelungen, ein zeitgenössischer Künstler zu bleiben.

© Jürg Bürgi, 2022 (Text)

© Bilder (meist Scans aus dem Katalog). Seite 1 oben: Porträt (Ausschnitt) 1942, Foto: Paul Newman; unten: «Frau mit Spindel», Courtesy Pace Gallery. Seite 2: oben: «Rote Wolke», Kunstmuseum Den Haag; unten: «Roter Baum», Kunstmuseum Den Haag, «Baum», Museum of Art, Utica, N.Y., «Blühender Apfelbaum», Kunstmuseum Den Haag; Seite 3: «Evolution», Kunstmuseum Den Haag; Seite 4 oben: «Composition No. II», Kröller-Müller-Museum, Otterlo NL; «Bauernhof in Duivendrecht», The Art Institute of Chicago; unten: «Rasterkomposition 7»: Kunstmuseum Basel; Seite 5 oben: «Tableau No I», Sammlung Fondation Beyeler, Riehen; unten: «Bleicherei am Gein», Kunstmuseum Den Haag; Seite 6: «Komposition mit grauen Linien», Kunstmuseum Den Haag; Seite 7: «New York City I», Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag: IBAN CH75 0900 0000 4003 2963 0; J. Bürgi, Basel